

Eva Mongi-Vollmer

# **Das Atelier des Malers**

Die Diskurse eines Raumes  
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

**Leseprobe © Lukas Verlag**

**Lukas Verlag**

Abbildung auf dem Umschlag:  
Adolph von Menzel: *Sein Atelier*, 1890, Bleistift, Feder und Pinsel/Tusche und Höhungen  
mit Deckweiß auf Karton, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung  
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Leseprobe © Lukas Verlag

© by Lukas Verlag  
Erstausgabe, 1. Auflage 2004  
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte  
Kollwitzstraße 57  
D-10405 Berlin  
<http://www.lukasverlag.com>

Satz: Ben Bauer, Berlin  
Umschlag: Verlag  
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany  
ISBN 3-936872-12-0

## Inhalt

# Leseprobe © Lukas Verlag

Dank	8
<b>Einleitung</b>	9
Die Präsenz des Ateliers – die Materialbasis der Untersuchung	11
Fragestellung und Arbeitsmethode	17
Zur Forschung	20
Das Atelier der zweiten Jahrhunderthälfte – zeitliche Markierungen	25
<b>Definitionsversuche</b>	29
Der Begriff Atelier – eine semantische Annäherung	29
Das Atelier als gebauter Raum	40
Die Atelierausrüstung	47
<b>Die Diskurse</b>	51
Die Identifikation von Künstler, Werk und Atelier – eine Spurensuche	51
Das Atelier als Ausdruck des Charakters	54
Der »Geist« des Ateliers	61
<i>Hans Makart: Scheitern und Rettung</i>	67
Der Künstler und sein Atelier im Werk: Das Atelierbild	70
Der Kult der »Kunst- und Weltanschauung« im Atelier	77
Bis in alle Ewigkeit?	80
Das künstlerische Schaffen im Atelier	88
Die technische Seite der Arbeit	90
<i>Malgerät und Maltechnik</i>	90
<i>Das Mallicht</i>	98
Der Arbeitsprozeß	101
<i>Die Arbeit mit Vorlagen und Modellen</i>	101
<i>Gespräche im Atelier</i>	110
<i>Die Tugend des Fleißes</i>	112
Emotionale Bedingungen	113
<i>Die Stimmung im Raum</i>	113
<i>Die Möglichkeit zum Rückzug</i>	119
<i>Der emotionale Zustand des Künstlers bei der Arbeit</i>	120
Das Unerklärliche im Atelier: Die Inspiration	122

Zwischen Freiraum und Reglement	127
Die äußerliche Ordnung	127
<i>Unordnung und Schmutz im Atelier</i>	127
<i>Die Arbeitskleidung</i>	131
Die moralische Ordnung	134
<i>Die Frau im Atelier</i>	134
<i>Das Aktbild im Atelier</i>	140
Künstlerleben im Atelier	144
<i>Ateliersprache und -rituale</i>	150
Die Atelierumgebung	152
Sammlung, Museum, bürgerliche Wohnung – das Atelier als Modell	154
Die Sammlung im Atelier	154
Die Präsentation der Sammlung	159
Atelier und Museum	166
<i>Das musealisierte Atelier</i>	174
Das Atelier im bürgerlichen Haus	176
Das Atelier als Spiegel der gesellschaftlichen Position des Malers	186
Das Atelier als Arbeitsplatz des Berufstätigen	186
Das Atelier der Malerin – Zwischen Profession und Dilettantismus	198
Der gesellschaftliche Status des Malerberufs	206
<i>Die öffentliche Kunst</i>	206
<i>Die Kehrseite</i>	211
Das Atelier als Gefüge – eine Analyse	215
Der Charakter der Diskurse – die Charakterisierung des Raumes	216
Die Funktion des Raumes: Das Atelier als ›anderer Raum‹	219
Das Atelier in der zweiten Jahrhunderthälfte – ein Unikum	223
<b>Anhang</b>	
Literaturverzeichnis	227
Quellen	227
Literatur	236
Personenregister	249
Abbildungsnachweis	254

**Leseprobe © Lukas Verlag**



## Dank

# Leseprobe © Lukas Verlag

Bei der vorliegenden Veröffentlichung handelt es sich um meine Dissertation, die im Sommersemester 2002 von der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau angenommen worden ist. Die Arbeit wurde von Prof. Dr. Wilhelm Schlink in anregender Weise und mit stets wachsamem Interesse betreut, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen besonderen Dank ausdrücken will. Wie jede Doktorarbeit entstand auch dieser Text mit Hilfe vieler Personen und Institutionen. Der Endspurt der Niederschrift war nur möglich durch das einjährige Wiedereinstiegsstipendium nach dem HWP, vergeben durch das Büro der Frauenbeauftragten der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Rettende finanzielle Unterstützung wurde mir darüber hinaus durch meine Großfamilie zuteil. Während der gesamten Entstehungszeit begleiteten mich kritische und ermunternde Stimmen, von denen ganz besonders die von Simone Schimpf, Julia Galandi-Pascual, Ines Goldbach und Roland Prügel unentbehrlich waren. Miriam Paeslack nahm es auf sich, in Windeseile noch einmal den gesamten Text von A bis Z kritisch zu sichten. Ich stehe tief in der Schuld all dieser Genannten. Meinem Vater Dr. Wolfgang Vollmer danke ich für das Tilgen der sprachlichen Ungereimtheiten und der Rechtschreibfehler. Meinem Mann Mario Mongi gilt mein umfassender Dank für die inhaltliche und emotionale Teilhabe an der Entstehung dieses Buches. Für konkrete Taten kann ich meinem Sohn zwar nicht danken, dennoch möchte ich Nahuel nicht ungenannt lassen, denn seine Existenz war häufig die Inspiration und der Motor für das Fortschreiten der Arbeit. Nicht zuletzt führte sein Dasein auch zur notwendigen Distanznahme und Entspannung.

Frankfurt am Main im November 2003

*Eva Mongi-Vollmer*

## Einleitung

# Leseprobe © Lukas Verlag

Gemeinhin mag man annehmen, ein Maler entscheide sich unabhängig von der Epoche oder dem Kulturraum, dem er angehört, um der Kunst willen zu seinem Beruf. Offenbar ein Trugschluß. Denn 1896 argwöhnte der Maler Paul Schultze-Naumburg in seiner Empfehlung an Malschüler: »Es gibt ja auch Hanswurst, die mehr wegen ihres Ateliers als der Bilder drin Maler sind.«<sup>1</sup> Was für eine Vorstellung vom Atelier hatte Schultze-Naumburg? Man kann sich doch gewiß charmantere Orte vorstellen, als einen schlichten, rechteckigen Raum mit großer Fensterfront in Richtung Norden, dessen Funktion eng an Arbeit gebunden war. Warum sollte man sich ausgerechnet wegen dieses Arbeitsraumes zum Beruf des Malers entscheiden? Die Antwort ist einfach: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Atelier weit mehr als nur ein Arbeitsraum. Die ehemals anspruchslose Werkstatt des Künstlers wandelte sich durch die Aufladung an Bedeutungen in eine neue, schillernde und widersprüchliche Existenz, die eng mit der des Künstlers verknüpft war. Markanterweise wurde der einst schlichte und unspektakuläre Arbeitsraum nunmehr auch nicht nur für die von Schultze-Naumburg verächtlich bezeichneten Hanswurst unter den Malern allgemein mit dem aktuellen, modischen Namen geehrt: Atelier.

Das Volumen des neuartigen Ateliers wurde bestimmt von Menschen, Dingen, Handlungen, Vorstellungen, Phantasien, die sich in einer Flut von textlichen und bildnerischen Aussagen manifestierten. In diesem Raum geschahen gleichzeitig die unterschiedlichsten Dinge. So wurde der Arbeitsraum als Kind der Romantik nach wie vor als weltabgewandter Weiheraum zelebriert, während er im gleichen Moment per Fotografie in Zeitschriften für Hunderttausende von Lesern als Ausstattungsideal für »Jedermann's Heim«<sup>2</sup> zur Verfügung stand. Zugleich war das Atelier Thema einer parlamentarischen Sitzung im Reichstag, in der man sich bemühte, mit dem Kunst- und Theaterparagrafen §184 a und b des Strafgesetzbuches das Problem der Obszönität einzudämmen, mit welcher man sich potentiell auch im Arbeitsraum des Künstlers konfrontiert sah.

Die Bedeutsamkeit des Raumes ging so weit, daß Gegenstände ihren Sinngehalt veränderten, wenn sie nur in einem Atelier aufbewahrt wurden. Aus einem simplen Ofen beispielsweise wurde ein Objekt tiefster Bewunderung. Der Grafiker William Unger erinnerte sich an einen Atelierbesuch des Kunstkritikers Ludwig Pietsch aus Berlin, »der alles bewunderte, schließlich auch den alten, schäbigen, nichts weniger als auf irgendeinen künstlerischen Wert Anspruch machenden Ofen.«<sup>3</sup> Auch war gemäß den zahlreichen zeitgenössischen Beschreibungen alles im Raum so schwindel-

---

1 SCHULTZE-NAUMBURG (1896) 1905, S. 96.

2 BREDT 1898.

3 UNGER 1929, S. 105.

erregend sinnlich. Das Terpentin schien zu duften, die Farben zu glühen, die Arbeitsgeräusche klangen wie Glockenschläge. Das Licht rieselte gedämpft durch den Raum und hüllte alles in einen Nebel an Stimmung. Und die Menschen, die hier ein und aus gingen, waren eine merkwürdige Mischung. Neben den Künstlern selbst waren es ebenso Könige wie Modelle aus den untersten sozialen Schichten, Kunstkäufer, Touristen und Gerichtsvollzieher.

Eine ganz eigene Welt schien der Raum zu sein, der sich von seiner bürgerlichen Umgebung abhob – und gleichzeitig auf das Engste mit ihr verknüpft war. Nicht nur, daß das Atelier ständig in Bezug zur bürgerlichen Lebenswelt gesetzt wurde. Welche Kleidung trug der Künstler und entsprach diese den Regeln des bürgerlichen Codex? Welche Wörter nahm der Maler in den Mund und durfte man diese auch im Salon benutzen? Wie stattete der Maler sein Atelier aus, und konnte dies als Vorlage für Ausstellungsdekorationen dienen? Das bürgerliche Umfeld war darüber hinaus insofern auch für das Atelier von Relevanz, als gerade dieses im deutschsprachigen Raum überhaupt erst dazu beitrug, daß das Atelier einen solchen Stellenwert erhielt. Wäre nicht das Publikum gewesen, wäre nicht das weite Feld der Kunstvermittlung zwischen Kunst und Publikum existent gewesen, wäre der Arbeitsraum des Künstlers unbedeutsamer geblieben. Kunst und Künstler hatten mit ihrer veränderten Rolle in der neu formierten bürgerlichen Gesellschaft eine neue Präsenz und Wichtigkeit erfahren.<sup>4</sup> Eine Vielzahl an Stimmen stand nun zur Verfügung, um das Atelier zu dem dröhnenden Kasten werden zu lassen, der es war. Jedermann fühlte sich befähigt, den Arbeitsraum des Malers zu kommentieren.

Welches Profil verbarg sich in der zweiten Jahrhunderthälfte hinter dem Etikett ›Atelier? Über seine physische Realität hinaus war es Anlaß und Sammelbecken für epochenspezifische Diskurse, denen die Verhältnisse zwischen dem Künstler, seinem Arbeitsraum und der bürgerlichen Gesellschaft immanent sind. Dabei greifen widersprüchliche Mechanismen der Annäherung, der Abgrenzung, der Erhöhung und der Verurteilung ineinander. Daraus eine verständliche, komplexe Identität des Raumes zu filtern ist das Ziel der Arbeit. Es gilt, erstmals im Überblick die Vielschichtigkeit und Funktion des Ateliers aus den Aussagen der Zeit heraus zu beschreiben und zu analysieren. Das Ergebnis wird Rückschlüsse nicht nur auf den Künstler, sondern auch auf die damalige bürgerliche Gesellschaft zulassen.

**Leseprobe © Lukas Verlag**

---

4 Selbstverständlich liegen die Anfänge der bürgerlichen Gesellschaft bereits am Ende des 18. Jahrhunderts und zu eben diesem Zeitpunkt veränderte sich auch die Rolle des Künstlers; die Mitte des 19. Jahrhunderts markiert vielmehr den Beginn der spezifischen Ausformung der Gesellschaft, die das Thema Atelier ermöglicht, siehe dazu HARDTWIG 1993.



## Die Präsenz des Ateliers – die Materialbasis der Untersuchung

Welches waren die topografischen und medialen Orte, an denen im deutschsprachigen Raum Aussagen zum privaten Atelier<sup>5</sup> des Malers<sup>6</sup> getroffen wurden? Wo konnte man Notizen, Beschreibungen, aber auch Bilder zum Atelier finden? Das Atelier als Bauaufgabe wurde in den aufkommenden Bauhandbüchern und der 1867 in Berlin gegründeten ›Deutschen Bauzeitung‹ behandelt. Das Atelier in der angedeuteten diskursiven Existenz war vorzugsweise dort anzutreffen, wo auch die für das bürgerliche Publikum so zentrale bildende Kunst zugänglich war. Selbst im bis in die 1890er Jahre hinein für die Öffentlichkeit wenig relevanten Museum fand ein Kontakt zum Atelier statt. Wenn dem Besucher trotz der strengen Kleiderordnung<sup>7</sup> und der beklagenswert reduzierten Besuchszeiten der Zutritt in eine Kunstsammlung gelang, so erhielt er vor Ort kaum Informationen zu den ausgestellten Objekten.<sup>8</sup> Eines identifizierte er jedoch in den modernen Abteilungen gewiß: die mit hoher Wahrscheinlichkeit anzutreffenden Atelierbilder.<sup>9</sup>

Die Betrachtung und Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst fand jedoch nicht in erster Linie im Museum, sondern vielmehr in Ausstellungen (meist Verkaufsausstellungen<sup>10</sup>) statt, die auch nach heutigen Maßstäben noch traumhafte

**Leseprobe © Lukas Verlag**

- 5 Nicht berücksichtigt werden im Folgenden die überwiegend Lehrzwecken vorbehaltenen Atelierräume in Akademien und Malschulen.
- 6 Die Einschränkung auf Malerateliers ergibt sich aus den Vorlieben der Zeit selbst. Selten stand das Bildhaueratelier im Zentrum des Interesses. Fanny Lewald berichtete aus Rom: »Die Bildhauer haben es nicht nötig, so wie die Maler an den farbigen Hintergrund für ihre Arbeiten zu denken. Thon und Gips und Marmorstaub verbieten die Herrlichkeit der Teppiche von selbst, und die Wände in der Werkstatt des russischen Bildhauers Antokolski außerhalb der Porta del Popolo sind grau und leer, wie sich's von selbst versteht.« LEWALD 1878/79, S. 117.
- 7 LENMAN 1994, S. 101, schildert den Fall eines Bäckergehilfen, der 1859 in Berlin von einem Museum aufgrund seiner Kleidung abgewiesen wurde.
- 8 SCHLINK 1992, S. 73, beschreibt die Zustände in Berlin in den Jahren 1860/65, in denen das Museum samstags und montags sowie sonntags zwei Stunden nach Kirchgang geöffnet hatte und erst per Petition im preussischen Abgeordnetenhaus die Beschilderung der Ausstellungsobjekte im Neuen Museum durchgesetzt werden mußte. 1864 beklagte auch Friedrich Pecht die »Mißstände der bayerischen Kunstverwaltung«, namentlich die Zustände in der Alten Pinakothek. Mangelnde Beleuchtung und Beschilderung waren ebenso Thema wie der Zustand des Fußbodens und die fehlende Heizung, siehe BRINGMANN 1982, S. 109.
- 9 Konsultiert man den 1897 von Alfred Lichtwark herausgegebenen Bestandskatalog der Kunsthalle zu Hamburg (LICHTWARK 1897a) so stößt man auf drei in den Jahren zwischen 1862 und 1882 entstandene Atelierbilder, darunter die prominente ›Atelierwand‹ Adolph von Menzels von 1872 sowie Günther Gensler : ›Malerbesuch. Bildnisse der Maler Herm. Kauffmann und Valentin Ruths, 1860 und Vincent Stoltenberg Lerche: ›Der Besuch im Atelier‹, 1882. Vergleichbar ist der Befund in der Berliner Nationalgalerie gemäß JORDAN 1902 (Albrecht Adam: ›Atelier des Künstlers, 1835; J. Dehaussy: ›Atelier des Künstlers, 1835; E. Pistorius: ›Atelier des Künstlers, 1828 und F. Keil: ›Bildnis des Bildhauers Bläser, 1853) und in der Münchner Neuen Pinakothek (Léon Brunin: ›Der Bildhauer, 1890; Franz Simm: ›Malstunde, o. J. und Wilhelm Trübner: ›Im Atelier, 1872).
- 10 Durch das Ausstellungswesen und den neuen Markt erschloß sich eine neue Käuferschicht, die tatsächlich anbiß, denn ein steigender Kunstkonsum ist zumindest für die Jahre 1871–1914 zu verzeichnen, siehe LENMAN 1994, S. 99. Einschränkend ist allerdings auf das Beispiel der Berliner

Besucherzahlen erreichten und mit denen das bis dahin praktizierte System des Kunstvereins als Vermittler zwischen Kunst und Publikum nicht mehr konkurrieren konnte.<sup>11</sup> Blättert man die Kataloge der nationalen und internationalen Ausstellungen in München, Berlin und Dresden durch, so ist man über die Masse an Bildern überrascht, die den Begriff ›Atelier‹ im Titel tragen. Quantitative Höhepunkte stellen die Münchner ›Internationale Ausstellung im Glaspalast‹ 1883 mit dreizehn Atelierbildern sowie die ›Internationale Kunstausstellung des Vereins Berliner Künstler‹ in Berlin 1891 mit vierzehn Atelierbildern dar.<sup>12</sup> Der Spitzenreiter wurde die Jahrhundertausstellung 1906 in der Berliner Nationalgalerie mit 22 Bildern.<sup>13</sup> Sich heute noch einen visuellen Eindruck der mittlerweile häufig verschollenen Werke verschaffen zu wollen, ist in den meisten Fällen unmöglich, da auch die illustrierten Ausstellungskataloge bei weitem nicht alle ausgestellten Werke abbildeten. Aber schon alleine die Titel ›Musik im Atelier‹, ›Modellpause‹, ›Ecke im Atelier‹, ›Ein Winkel meines Ateliers‹ erlauben, sich zumindest ein Bild von der Bandbreite der Darstellungen zu machen.

Der Kontakt zu Kunst und Künstlern und damit dem Atelier war jedoch auch indirekt zu haben. Das große Spektrum an Angeboten der Presse brachte die Welt der Kunst ins eigene Heim. Neugründungen in der Kunstpublizistik waren nach Vorläufern wie dem Schorn'schen Kunstblatt ab 1820 die in Berlin ab 1857 herausgegebenen ›Dioskuren‹, das Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, gefolgt 1866 von der in Leipzig verlegten ›Zeitschrift für Bildende Kunst‹ mit der ›Kunstchronik‹ für den aktuellen Nachrichtenteil. Damit besetzte die Kunstkritik ein neues Feld, welches, positiv formuliert, zwischen der Praxis und der Fachgelehrsamkeit der Zeit vermitteln und einem größeren (Laien)publikum dienen sollte. Vor allem die neue Kunst wurde hier mittels Ausstellungsberichten dem Leser nahe gebracht. Dabei wurden auch Atelierbilder sowie deren Produzenten vorgestellt. Den größten

## Leseprobe © Lukas Verlag

Jubiläums-Ausstellung ›Hundert Jahre Akademie reorganisiert‹ im Jahre 1886 hinzuweisen, bei der trotz des unglaublichen Andranges von ca. eineinhalb Millionen Besuchern nur sieben Prozent der ausgestellten Werke tatsächlich verkauft wurden, siehe SCHLINK 1992, S. 74.

11 LENMAN 1994, S. 87.

12 AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1883 und AUSST.-KAT. BERLIN 1891.

13 AUSST.-KAT. BERLIN 1906. Gezeigt wurden folgende Bilder: Theodor Alt: ›Das Atelier Leibls‹, 1869; Theodor Alt: ›Rudolph Hirth in seinem Atelier‹, 1870; Otto Dörr: ›Atelier Bonnats‹, um 1867; Rolf Durheim: ›Das Atelier des Künstlers‹, o. J.; Thomas Fearnley: ›Der Maler Turner in der Royal Academy vor seiner Staffelei‹, um 1837; Thomas Fearnley: ›Des Künstlers Atelier in Stockholm‹, 1825; Eduard Freyhoff: ›Der Künstler in seinem Atelier im Kreise seiner Freunde‹, 1838; Victor Emil Janssen: ›Aktstudie nach einem Freunde‹, o. J. (um 1830); Georg Friedrich Kersting: ›K. D. Friedrich in seinem Atelier‹; Georg Friedrich Kersting: ›K. D. Friedrich an der Staffelei‹, 1819; Karl Kuntz: ›Selbstbildnis des Künstlers in seinem Atelier‹, 1789; Johann Baptist Lampi d.Ä.: ›Bildnis der Gräfin Felix Potocka mit ihrer Tochter Pelagie‹; Wilhelm Leibl: ›Kritiker, Skizze‹, 1868; Wilhelm Leibl: ›Kritiker‹, 1868; Adolph Menzel: ›Atelierwand‹, 1852; Adolph Menzel: ›Die Atelierwand‹, 1872; Franz Meyerheim: ›Atelierwinkel‹, 1850; Johann Friedrich Overbeck: ›Selbstbildnis‹, 1809; Veit Schnorr von Carolsfeld: ›Selbstbildnis‹, 1820; Eduard Steiner: ›Selbstbildnis‹, 1832; Johann Heinrich Tischbein d.Ä.: ›Atelier des Malers mit seinen beiden Töchtern‹, o. J.; Wilhelm Trübner: ›Plauderndes Paar im Atelier‹, 1872.

Publikumserfolg unter den Kunstzeitschriften lancierte 1885 Friedrich Pecht in München mit seiner ›Kunst für Alle‹, die bereits nach dem ersten Jahr eine Auflage von 17 000 Exemplaren erreichte – von denen 10 000 an Abonnenten gingen.<sup>14</sup> Die ›Kunst für Alle‹ hob sich von den älteren nicht nur durch ihre drucktechnisch hervorragenden Illustrationen (Heliogravüren, Fotogravüren etc.) ab – waren doch die ›Dioskuren‹ und die ›Zeitschrift für Bildende Kunst‹ nur phasenweise und auch dann nur sparsam mit Holzstichen illustriert –, sondern sie war auch inhaltlich anders gelagert. Programm war bereits der Titel. Man wollte allen, auch den nicht Vorgebildeten, einen Zugang zur Kunst ermöglichen. In ihrem populärwissenschaftlichen Lektüreanspruch stand sie in Sachen Kunst den weitverbreiteten Familienzeitschriften nahe, in denen ihr Herausgeber Friedrich Pecht bezeichnenderweise zuvor seine Artikel zu Kunst und Künstlern veröffentlicht hatte.<sup>15</sup> Jene illustrierten Unterhaltungszeitschriften, die gemeinsam im heimischen Ambiente durchgeblättert und vorgelesen wurden, waren vor allem seit den 1870er Jahren zentrale Materiallieferanten und Meinungsbildner, und dies auch in Sachen Kunst, Künstler und Atelier. Betrachtet man den Prototyp, die 1856 von Ernst Keil in Leipzig gegründete ›Gartenlaube‹ mit ihrer Auflagenzahl von 382 000 in Spitzenjahren wie 1875, so wird die Macht eines solchen Organs schnell klar.<sup>16</sup> Schon 1860 wurden in einer Reportage dem Künstler Wilhelm von Kaulbach die Worte in den Mund gelegt: »Ein schöner Holzschnitt davon [einer Zeichnung, E. M.-V.], z.B. in der Gartenlaube, das wäre die richtige Art und Weise der Verbreitung nach meiner Meinung. Da würde das Bild Nationaleigenthum, da freuten sich Millionen daran, denn die Gartenlaube wandert wöchentlich in viele hunderttausend deutsche Häuser; in's Museum nach Berlin kommen aber das Jahr über nur wenige Hunderte, und um Photographien zu kaufen, hat auch nicht jeder Geld.«<sup>17</sup>

Die Durchsicht der Fachblätter, der ›Dioskuren‹ (1857–75 in Berlin), der ›Zeitschrift für Bildende Kunst‹ mit der ›Kunstchronik‹ (1866 in Leipzig gegründet) und des wichtigsten der Unterhaltungsblätter, der ›Gartenlaube‹ (seit 1852), ihrem konservativen Gegenblatt, dem ›Daheim‹ (seit 1864) mit den seit 1886 hinzugefügten ›Monatsheften des Daheim‹ sowie den daraus hervorgegangenen ›Velhagen und Klasings Monatsheften‹, der beiden großen in Stuttgart herausgegebenen Familienblätter ›Über Land und Meer‹ (seit 1858) und ›Vom Fels zum Meer‹ (seit 1881), der Rundschauzeitschrift ›Westermann's Monatshefte‹ (seit 1856) und der Leipziger ›Illustrierten Zeitung‹ (seit 1843) fördert eine Flut unterschiedlichster Bilder zum Atelier sowie etliche Erwähnungen, Beschreibungen und Interpretationen sowohl für den zeitgenössischen Leser als auch für den heutigen Forscher zutage.<sup>18</sup> Dieses

**Leseprobe © Lukas Verlag**

14 IRWIN LEWIS 1993.

15 Zum Herausgeber Friedrich Pecht und seiner Mitarbeit an 28 verschiedenen Zeit- und Wochenzeitschriften siehe BRINGMANN 1982, insbesondere S. 84ff.

16 JÄGER 1991, S. 476.

17 DEMPFWOLFF 1860, S. 317.

18 Zur Rolle der Kunstkritik siehe BRINGMANN 1982 und BRINGMANN 1983, als Grundlage zur Unterhaltungspressen siehe nach wie vor BARTH 1975; OTTO 1990 und JÄGER 1991.

Spektrum erweitert sich, nimmt man satirische Blätter hinzu. Über Jahrzehnte hinweg waren die 1844 in München gegründeten ›Fliegenden Blätter‹<sup>19</sup> konkurrenzlos und so weit verbreitet, daß sie der von Schmerzen gepeinigte Konsul Buddenbrook bei Thomas Mann noch kurz vor seinem Tode im Wartezimmer des Zahnarztes durchblättern konnte.<sup>20</sup> Erst 1896 regte sich in München die Neubelebung der Karikatur mit dem Erscheinen des politisch scharfen und künstlerisch qualitätvollen ›Simplicissimus‹ sowie den Karikaturen der im gleichen Jahr gegründeten Wochenschrift ›Jugend‹.<sup>21</sup>

Für den vor allem an der Lektüre und weniger am Sehen orientierten Bildungsbürger gab es noch einen weiteren Zugang zur Kunst: das sich entwickelnde Fach Kunstgeschichte. Handbücher zur Kunstgeschichte standen ebenso wie teils phantasievoll ausgeschmückte Künstlerbiografien zur Verfügung, um die Neugierde auf die vergangenen Heroen der Kunstgeschichte zu befriedigen.<sup>22</sup> Die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst ermöglichten Überblickswerke zur Kunst des 19. Jahrhunderts<sup>23</sup> und populäre Monografien bei Velhagen und Klasing in Bielefeld zu speziellen Künstlerpersönlichkeiten.<sup>24</sup> Daneben blühten als literarische Gattung der Künstlerroman<sup>25</sup> sowie die Edition von autobiografischen Schriften<sup>26</sup> oder Künstlerbriefen.<sup>27</sup>

Museen, Ausstellungen, Zeitschriften, Bücher – auf diese Weise floß für große Teile der Bürger die Auseinandersetzung durch die von der Kunstkritik, Kunstgeschichte und Literatur geformten Kanäle. Darüber hinaus gab es die Möglichkeit, den Künstler und seine Inszenierungsgabe direkt und öffentlich in Form der populären Künstlerfeste und Künstlerumzüge zu erleben. Über Monate hinweg wurden diese von Komitees vorbereitet und waren mit einem enormen Personen-

**Leseprobe © Lukas Verlag**

19 STIELAU 1976, S. 10, führt die Auflagenhöhen für einige Jahre auf, so 1870: 24 000, 1885: 59 000, 1893: 95 000.

20 MANN 1981, 10. Teil, 7. Kapitel, S. 690.

21 Siehe dazu GÜLKER 2001, der die Karikatur ab 1896 untersucht.

22 SCHLINK 1992, S. 70, charakterisiert jene von Autoren wie Wilhelm Lübke und dem Bestseller-Autor Herman Grimm getragene Kunstgeschichtsschreibung und ihre Bedeutung im Lebenshaushalt der Gründerzeit. Vor allem die Künstlerbiografien hatten zwecks steigender Dramatik einige fiktive Nachbesserungen seitens der Autoren erfahren.

23 PECHT 1877–85; ROSENBERG 1894; MUTHER 1893/94; GURLITT 1899.

24 LENMAN 1994, S. 128, bemerkt, daß ein gewisser Bekanntheitsgrad für einen Maler erreicht sei, wenn eine Monografie bei Velhagen und Klasing erschienen war oder doch immerhin ein oder zwei Artikel in der ›Kunstchronik‹ oder der ›Kunst für Alle‹.

25 Den besten Überblick über Romane und Novellen zu Künstlern bietet nach wie vor SCHMITT 1952, der unter dem Stichwort ›Kunstmaler‹ auch triviale Literatur mit auflistet. Der Zugriff auf die bei Schmitt aufgelisteten Werke erweist sich allerdings aus diesem Grunde auch als schwer, da etliche dieser Romane heute nicht als ›bibliothekswürdig‹ gelten. Siehe auch ergänzend DAEMMICH 1987.

26 Vor allem nach Goethes ab 1811 erschienenem Text ›Dichtung und Wahrheit‹, der Autobiografie par excellence, boomte die Autobiografie, eine Textsorte, der heute ein hybrider Charakter zwischen Fakt und Fiktion zugestanden wird, siehe dazu FINCK 1995.

27 Den Auftakt machte Ernst Guhl mit den Künstlerbriefen des 15. und 16. Jahrhunderts 1853, welche 1880 in erheblich erweiterter (u.a. um Briefe aus dem 17. Jahrhundert angereichert) Auflage erschienen. Für das 19. Jahrhundert folgte die Edition von CASSIRER 1923.

Material-, und damit Kostenaufwand verbunden. Der Dank wurde durch hohe Publikumszahlen gezollt.<sup>28</sup> Persönlicher konnte der Kontakt zum Künstler durch den Atelierbesuch, der sich als Einrichtung in weiten Kreisen etabliert hatte und dessen festgelegte Zeiten bei Bedarf sogar in Reiseführern nachzuschlagen waren, gestaltet sein. Ein zeitlich gut überschaubares Ereignis mit hohem Erlebniswert wenn nicht gar Nervenkitzel, vermutlich zu günstigen Bedingungen, wenn nicht gar kostenlos – das war verführerisch.

Die Auseinandersetzung mit der Kunst, dem Künstler und damit teils intensiv, teils en passant mit dem Atelier, war ein Stück Identität eines kleinen, aber mächtigen Teils der Bevölkerung, des – meist städtischen – Bürgertums. Dem durch die historische Forschung der 1980er Jahre nunmehr gut konturierten Bürgertum in Deutschland<sup>29</sup> kam als gemeinsames und konstituierendes Merkmal seine Kultur im Sinne von Lebensführung, Deutungsmustern, Symbolen, Wertungen und Mentalitäten zu.<sup>30</sup> Daß die spezifisch bürgerliche Gesellschaft und ihre Kultur selbstverständlich auch im Zusammenhang mit politischen Ereignissen wie der Reichsgründung und Faktoren wie der Bevölkerungsexplosion<sup>31</sup> ständig im Fluß der Entwicklung war, zeigen die u.a. ab den 1870er-Jahren boomenden Manierenbücher mit ihren immer feiner werdenden Distinktionsmechanismen.<sup>32</sup> Doch trotz dieser Prozesse sind kulturgeschichtlich die Jahrzehnte zwischen 1860 und 1890 recht homogen. Das Deutsche Reich und seine Vorläufer verstanden sich als Kulturnation. Der sich nun durchsetzende Kanon der bürgerlichen Bildung rückte die Literatur, die bildende Kunst, die Musik und die darstellende Kunst ins Zentrum, ja sie wurden gar zum Muß. Das Ende dieser Zeit zog in den 1890er Jahren herauf. Ungeduldig und ungehorsam rüttelte man zunehmend am festgeschriebenen und festgefahrenen Regelwerk, letztlich hatte sich die Selbstwahrnehmung der Gesellschaft verändert.<sup>33</sup>

## Leseprobe © Lukas Verlag

28 LENMANN 1997, S. 40ff.

29 RUPPERT (1998) 2000, S. 28, rollt die in den 1980er Jahren vor allem durch die Arbeiten von und um Jürgen Kocka im Bielefelder Zentrum für Interdisziplinäre Forschung in Gang gesetzte Forschungsgeschichte zum Bürgertum in all seinen Facetten nochmals auf. Nach KOCKA 1987, sind dem Bürgertum (Wirtschafts- und Bildungsbürgertum) Besitzer und Direktoren von größeren Wirtschaftsunternehmen, akademisch gebildete Beamte und Universitätsprofessoren sowie Angehörige der freien Berufe zu subsumieren.

30 Die Beschreibung Deutschlands als Kulturnation in seiner Bandbreite und Komplexität gelang sicherlich herausragend NIPPERDEY 1990 sowie in etlichen kleineren Artikeln und Studien.

31 Die Bevölkerung wuchs zwischen 1871 und 1910 um 58%, wobei es 1871 nur 4,8% der Bevölkerung waren, die in Städten über 100 000 Einwohnern lebten, 1910 waren es dann bereits 21,3%, siehe LENMANN 1997, S. 2.

32 DÖCKER 1994, S. 56, schildert den ab 1870 einsetzenden Boom an Manierenbüchern für eine neue Leserschaft (Frauen rücken nun sowohl als Autorinnen als auch als Adressatinnen in den Vordergrund) mit neuen Themen (so wird nunmehr auch der private Lebensbereich reguliert).

33 DANIEL 2001, S. 26: »Es gibt Zeiten, in denen das Selbstverständliche zur Ausnahme zu werden scheint – nicht erst in der rückwärtsgewandten Betrachtung, sondern auch in der Selbstwahrnehmung der Zeitgenossen: Zeiten, die durch katastrophale Einbrüche in die Formen und den Rhythmus des menschlichen Lebens gekennzeichnet sind wie Hungersnöte oder Kriege; aber auch Zeiten, in denen die symbolischen Ordnungen der Welt und die menschlichen Selbstverortungen

Hinter der nie gekannten Quantität an Kunstproduktion und den Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit Kunst überhaupt stand ein neues System. Pierre Bourdieu führte dafür den in der Kulturgeschichte bewährten Begriff des »Feldes der kulturellen Produktion« ein, an welchem die »Gesamtheit der Akteure und Institutionen, die über die Produktion des Glaubens an den Wert der Kunst im allgemeinen mitwirken«<sup>34</sup>, beteiligt sind. Denn ebenso wie sich der Kunstkonsum änderte, wandelte sich auch die Erstellung, Vermittlung und Vermarktung von Kunst<sup>35</sup> und somit auch die Rolle des Künstlers. Seine soziale Rolle formte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte so einschneidend wie sein Berufsbild um. Der Künstler wurde zum Selbständigen, d.h. vom Markt Alimentierten und benötigte bzw. schuf darum eine Infrastruktur, die sich in institutioneller Form im Ausstellungswesen, den Museen, dem Kunsthandel und der Kunstkritik ausdrückte.<sup>36</sup> Und wie sich zeigen wird, auch im Atelier. Die gesellschaftliche Position, die erreicht werden konnte, hing gemäß den Prinzipien der bürgerlichen Gesellschaft vom Erfolg ab, was sich schlicht an der Höhe des erwirtschafteten Vermögens ablesen ließ. Vermutlich gab es hier größere Einkommensunterschiede als in jedem anderen freien Beruf, bekannt sind alle Phänomene vom millionenschweren »Künstlerfürsten« bis hin zum »Künstlerproletariat«.<sup>37</sup>

Doch nicht nur die soziale Stellung des Künstlers änderte sich mit den neuen Regeln, auch seine symbolische Funktion verschob sich insofern, als ihm die Rolle des unverzichtbaren Akteurs im kulturellen Leben zugeschrieben wurde. Ihm wurden Aufgaben für die geistige Reproduktion der bürgerlichen Gesellschaft, für die Erfahrungsartikulation der Individuen und die ästhetische Gestaltung der Lebenswelt übertragen.<sup>38</sup> Dabei bewegte sich der Künstler im Spannungsfeld zwischen der ihm zugesprochenen Autonomie und damit gesellschaftlichen Sonderposition einerseits und der angestrebten, auch wirtschaftlich notwendigen Integration in die Gesellschaft andererseits.

Das Atelier des Künstlers, um das es in der vorliegenden Untersuchung gehen wird, ist Teil und Ergebnis dieses Kräftefeldes. Denn verfolgt man die Linien und Kontaktpunkte, an denen Kunst, Künstler, Publikum und andere Agierende wie Kritiker und Literaten zusammentrafen, stößt man immer wieder auf das Atelier.

## Leseprobe © Lukas Verlag

in ihnen Selbstverständliches in nicht mehr Selbstverständliches verwandeln, in denen Wissenschaften und Künste, Philosophien und Religionen, Zeit- und Raumgefühl die Welt grundlegend neu anzuordnen scheinen.[...] Die Jahrzehnte um 1900 sind eine solche Zeit.«

34 BOURDIEU 1970 und BOURDIEU 1999, auf S. 362 das Zitat. Nach Bourdieu partizipieren Kritiker, Kunsthistoriker, Verleger, Galeristen, Händler, Konservatoren, Mäzene, Sammler, Mitglieder von Konsekrationsinstanzen wie Akademien, Ausstellungsstätten, Kunstjürs, die Gesamtheit der politischen und administrativen Stellen (Museumsdirektoren, Akademieleitungen) sowie die Mitglieder von Institutionen, die die Kunstproduzenten hervorbringen (Kunsthochschulen etc.) am kulturellen Feld.

35 Zur Entwicklung dieses Feldes siehe vor allem LENMAN 1994 und 1997 sowie RUPPERT (1998) 2000.

36 RUPPERT (1998) 2000, S. 200.

37 LENMAN 1994, S. 114ff.

38 RUPPERT (1998) 2000, S. 577.

## Fragestellung und Arbeitsmethode

Die Durchsicht der vorgestellten Medien ergab rasch einen Korpus von über dreihundert Atelierbildern<sup>39</sup> unterschiedlichster Techniken und Qualitäten sowie zahlreiche textliche Aussagen zum Atelier. Sie stellen in ihrer Vielfalt die Grundlage zur Untersuchung dar. Was tun mit dieser Quellenkreuzung? Meine Annahme lautet, daß die Analyse dieser Quellen für das bestimmte, durch die Auswahl der Medien festgelegte kulturelle Feld die Wahrnehmung und Formation des Phänomens Atelier beschreiben kann.<sup>40</sup> Was aber wurde in Wort und Bild vermittelt? Was wurde in diesem Kräftefeld produziert und kommuniziert? Gewiß stand keineswegs der nackte Raum als solcher in seiner blanken Funktionalität zur Debatte. Allein ein Blick in die relevanten Bauhandbücher und Bauzeitungen der Zeit genügt, um sich zu vergewissern, daß hier keine reine Informationsvermittlung zu erwarten ist. Unter die technischen Angaben zum Bau schlichen sich beispielsweise 1884 in der ›Baukunde des Architekten‹ Themen wie der Verkehr von Modellen im Haus des Künstlers. Angesprochen wurde dabei das Problem, daß Berufsmodelle eine eigene Treppe ins Atelier benötigten, um nicht mit der Familie des Malers bzw. mit Porträtmodellen der höheren Gesellschaft in Kontakt zu treten.<sup>41</sup>

Vielmehr wurde das Atelier zum Sammelpunkt unterschiedlicher Themenfelder, die für die bürgerliche Gesellschaft und ihre aktuelle Profilierung relevant waren. Im Zentrum dieser Aussagen zum Atelier stand das Verhältnis von Raum und Künstler – sowie im weiteren die Relation dieser Dyade zur Gesellschaft. Erst der je besondere Blickwinkel auf den Arbeitsraum und den mit ihm in Verbindung gesetzten Künstler führte zur komplexen Identität des Ateliers.

Um das Atelier in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in seiner ihm immanenten heterogenen Ganzheit zu untersuchen, bedarf es einer flexiblen Arbeitsweise. Das

**Leseprobe © Lukas Verlag**

39 Als Atelierbilder werden Bilder / Zeichnungen / Fotografien verstanden, die entweder klare Raumdarstellungen sind, wie die Zeichnung von F. Kollarz: ›Makart's Atelier‹, in: Über Land und Meer 35 (1876), S. 156 (vgl. Abb. 7, S. 68), oder aber zumindest Indizien zum spezifischen Raum angeben, wie es z.B. in Makarts ›Selbstbildnis‹ von 1878 (Salzburg, Privatslg.) (vgl. Abb. 8, S. 69) durch die Hellebarde geliefert wird. (Selbst-)Porträts ohne spezifische Angabe zum Ort wie Hans von Maréss ›Selbstbildnis‹, 1883 (München, Neue Pinakothek), welches lediglich eine nicht weiter bestimmbare Wand im Hintergrund zeigt, werden hingegen nicht hinzugezogen – es sei denn, sie verfügen durch den Bildtitel über die Präzisierung des Ortes, wie z.B. Hugo Crolas ›Eduard von Gebhard in seinem Atelier‹, publiziert in: Kunst für Alle 13 (1897/98), S. 263 (vgl. Abb. 26, S. 126).

40 Diese Annahme beruht unter anderem auf der Erkenntnis, die die Begriffsgeschichte aus einer ebensolchen heterogenen Quellenbasis gezogen hat, siehe v.a. REICHARDT 1982, S. 53: ›Begriffe und ihre Bedeutungen sind nicht bloße Indikatoren der Sachgeschichte, sondern gesellschaftlicher Wahrnehmungsfähigkeit, kollektivem Bewußtsein und Handeln vorgegebene Faktoren, die keinen geringeren Wirklichkeitscharakter besitzen als die materiellen Verhältnisse.‹

41 »Da man die in den Ateliers verkehrenden berufsmäßigen Modelle, namentlich den weiblichen Theil derselben, nicht gern mit anderen Besuchern und den Mitgliedern der Familie in Berührung treten läßt, ist für dieselben eine besondere Nebentreppe anzuordnen. Für Modelle aus besseren Gesellschaftskreisen, namentlich Portraitmodelle, sind Nebenräume getrennt von denen der Berufsmodelle erforderlich, welche von der Haupttreppe betreten werden.« In: JUNCK 1884, S. 1091.

Atelier, soviel steht nach der Durchsicht der Quellen fest, ist mehr als nur ein Raum. Vielmehr muß es als etwas verstanden werden, das sich aus dem Materiell-Dinglichen und dessen impliziter Bedeutung zusammensetzt. Die Kenntnis dieser identitätsstiftenden Bedeutung erschließt sich dabei aus den Aussagen zum Objekt. Für derartige Gebilde, bei denen sich jene beiden Elemente ineinander verzahnen, prägen Deleuze und Guattari die griffige Bezeichnung des »Gefüges«, die zumindest in die amerikanische Kunstwissenschaft Eingang gefunden hat.<sup>42</sup> Mit anderen Worten besitzt das Atelier neben seiner physischen eine nicht minder relevante diskursive Identität.<sup>43</sup> Betrachtet man das Atelier als Gefüge, so wird deutlich, daß das Augenmerk auf die bis dato vollständig vernachlässigte diskursive Identität des Objektes gelenkt werden muß, die zum Gesamtverständnis auch der von ihr untrennbaren pragmatischen Ebene notwendig ist. Durch die diskursive Diskussion des Ateliers erschließt sich eine weitaus breitere Erkenntnisebene als durch den Blick auf das Materiell-Dingliche allein.

Dazu muß in dieser heterogenen Anhäufung an Aussagen Ordnung geschaffen werden. Dies ist möglich durch einen strukturellen Zugang.<sup>44</sup> Durch die »Vereinfachungsoperation«<sup>45</sup> des strukturellen Blickes können auf homogene Art und Weise verschiedene Phänomene von einem Gesichtspunkt aus vereinheitlicht werden. Durch das »Durchpflügen« der Quellensammlung unabhängig von der Art der Quelle, jenseits von Autoren oder Typen, können bestimmte Themenbereiche herausgefiltert werden. Wichtig bei der Suche nach der ordnenden Struktur ist es, im Auge zu behalten, daß die Struktur eine Ganzheit darstellt, die notwendig ist, um deren Teile bedeutungsvoll werden zu lassen, während das Ganze seine Bedeutung nur von seinen Teilen erhalten kann.<sup>46</sup> Die Arbeit ist somit getragen vom Faktor der Vereinfachung und damit zwangsläufig auch des Verlustes. Der Leser wird in diesem

## Leseprobe © Lukas Verlag

42 DELEUZE/GUATTARI (1980) 1992; die Aufnahme des Begriffes bei CRARY 1996.

43 Ich verwende den Terminus »Diskurs« in Anlehnung an die Definition von BUSSE/TEUBERT 1994, die Diskurse als virtuelle Textkorpora beschreiben, deren Zusammensetzung inhaltlich bestimmt wird: man sammelt Texte zu einem bestimmten Thema oder aus einem festgelegten Kommunikationszusammenhang, die nach zeitlichen, sozialen oder geografischen Kriterien ausgewählt werden. Diese pragmatische Definition grenzt sich gegen die Diskursvorstellung mit einer weitergehenden theoretisch-philosophischen Aufladung von Michel Foucault ab. Zum vor allem in der Literaturwissenschaft diskutierten und nunmehr offenen Diskursbegriff siehe zusammenfassend NENNEN 2000 sowie zur Diskursgeschichte als Teil der Kulturgeschichte DANIEL 2001.

44 In ihrer erfrischend lesbar geschriebenen Einführung in die Kulturwissenschaft beschreibt Ute Daniel das Ziel des Strukturalismus locker als »Die Geste des Ordnung-Schaffens«, DANIEL 2001, S. 133. Auch FOUCAULT (1984) 2001, S. 21 traf eine treffende Kurzcharakterisierung des Strukturalismus: »Der Strukturalismus oder was man unter diesem ein bißchen allgemeinen Namen gruppiert, ist der Versuch, zwischen Elementen, die in der Zeit verteilt worden sein mögen, ein Ensemble von Relationen zu etablieren, das sie als nebeneinandergestellte, ineinander entgegengesetzte, ineinander enthaltene erscheinen läßt: also als eine Art Konfiguration.«

45 NÖTH 2000, S. 207, der unter dem Stichwort »Struktur« die Diskussion um den Begriff und die entsprechende v.a. in der Sprach- und Literaturwissenschaft entwickelte und angewandte Methodik zusammenfaßt.

46 NÖTH 2000, S. 204.



Sinne keine systematisch nach Einzelateliers sortierten Details erfahren, dafür aber das Atelier sukzessive in seiner Totalität verstehen.

Die erste Aufgabe meiner Arbeit besteht darin, die eigentliche Gestalt des Ateliers als eines Gefüges aufzuzeigen und den signifikanten, wesensstiftenden Themen des Ateliers nachzuspüren. Es sind dies fünf große Bereiche, die sich innerhalb der zusammengetragenen Aussagen zum Atelier herauskristallisieren. Zu Beginn und grundlegend für die folgenden ist dies der Komplex um die Identifikation von Künstler, Werk und Atelier (Kapitel: Eine Spurensuche: Die Identifikation von Künstler, Werk und Atelier). Tatsächlich meinte man, im Raum die Person wieder erkennen zu können und umgekehrt. Dem folgt ein zweiter, ebenfalls eng an die Figur des Künstlers angeschlossener, welcher sich mit der Frage nach dem Schaffensakt im Arbeitsraum auseinandersetzt (Kapitel: Das künstlerische Schaffen im Atelier). Ein dritter Bereich bildet die Diskussion um die Frage, ob das Atelier ein Raum sei, der gänzlich von der Freiheit des Künstlers, sowohl bei der Arbeit als auch in seinem sogenannten »Künstlerleben«, geprägt ist, oder ob nicht auch das Atelier sich in vorgefügte Regeln und Gesetze einzugliedern habe (Kapitel: Zwischen Freiraum und Reglement). Hier wird nun deutlich die bürgerliche Öffentlichkeit als Bezugsgröße greifbar, die für die beiden folgenden Diskurse eine immer größere Wichtigkeit erlangt. Denn nun wird der Künstler mit dem Atelier hinsichtlich seiner Sammel- und Dekorationsgabe zum Vorbild für das bürgerliche Publikum (Kapitel: Sammlung, Museum, bürgerliche Wohnung – das Atelier als Modell). Sein Atelier dient letztlich auch dazu, seine gesellschaftliche Position festzulegen und ablesbar zu machen (Kapitel: Das Atelier als Spiegel der gesellschaftlichen Position des Malers). Eine Position, die jedoch keineswegs immer sehr vorbildlich ist.

Diese Diskurse wiederum können nun dahingehend befragt werden, welche Funktion sie in ihrer Gesamtheit erfüllen. Aus der neuen Quantität der Quellen wird somit eine qualitative Lesart. Die Vielschichtigkeit des Ateliers, die sich nach außen hin als etwas Diffuses darstellt, die permanente Vernetzung unterschiedlicher Bedeutungen, ist dabei Charakteristikum und Notwendigkeit. Denn gerade durch die systematische Besonderheit, die dem Raum zugesprochen wird, wird auch der gewöhnliche Künstler ungewöhnlich – gerade so, wie die bürgerliche Gesellschaft in Deutschland ihn sich zu diesem Zeitpunkt ihrer eigenen Identitätsfestschreibung wünscht. Die Untersuchung des Ateliers gleicht somit einem Schnappschuß jener Epoche, der nicht nur Rückschlüsse auf den Künstler, sondern auch auf die bürgerliche Gesellschaft zuläßt. Die Perspektive, aus der heraus der Schnappschuß aufgenommen wird, bleibt dabei jedoch trotz des engen Anschlusses an den Künstler immer das Atelier selbst. Im Laufe der Arbeit wird sich demzufolge mittels der Diskurse die Charakterisierung des Raumes ergeben, die nicht von seiner Umgebung losgelöst vonstatten gehen kann. Das Atelier stand in einem – in dieser Arbeit genauer zu untersuchenden – bestimmten Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft.

Michel Foucault stellte einen fragmentarisch gebliebenen Ansatz zur Darstellung von Verhältnissen zwischen oppositionellen und zugleich supplementären Räumen in seinem Todesjahr 1984 vor. Er ging in dem entsprechend betitelten Text von der

**Leseprobe © Lukas Verlag**

Existenz »des Espaces autres«, zu deutsch »Andere[r] Räume«<sup>47</sup>, aus. Foucault sah diese in ergänzender Notwendigkeit zu dem von ihm nicht näher spezifizierten gesellschaftlichen Lebensumfeld und schrieb ihnen die Eigenschaft zu, sich auf eben jenes Umfeld zu beziehen, »aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren.«<sup>48</sup> Im Anschluß an die Diskursdarstellung und der sich damit herauskristallisierenden Bestimmung des Raumes wird die Frage, ob das Atelier als ein solch ›anderer Raum‹ zu charakterisieren sei, zu beantworten sein.

Es liegt in der Natur der Sache, daß mit der gewählten Arbeitsweise keine absolute Wahrheit zutage kommt, denn sowohl die Vorauswahl der Quellen als auch meine Lesart bestimmen den Verlauf der Untersuchung.<sup>49</sup> Vielmehr ist die vorliegende Arbeit als ein möglicher Entwurf zu verstehen, dem unter anderen Vorgaben wie der Berücksichtigung ungenutzter Quellenbereiche wie politischer Schriften und Filme, durch die Auswertung von Aussagen anderer sozialer Schichten etc. Aspekte ergänzend hinzugefügt werden können.

**Leseprobe © Lukas Verlag**

### **Zur Forschung**

Mit diesem umfassenden Ansatz hebt sich die vorliegende Arbeit grundsätzlich von den bisherigen Forschungen zum Atelier ab. Denn diese zeichneten sich bis dato fast durchweg durch zweierlei Merkmale aus: Zum einen ging man von dezidiert unterschiedlichen Ateliertypen wie dem Atelier des Bohémien – einer Erscheinung, die in Deutschland keine ausgeprägte Rolle spielte<sup>50</sup> –, dem Repräsentationsatelier der Salonmaler, dem lediglich als Treffpunkt genutzten Atelier der Impressionisten etc. aus. Zum anderen versuchte man, den diagnostizierten Reichtum an Bedeutungen des Ateliers durch Kategorien zu bündeln, die im gelungenen Falle wenigstens einen Aspekt des Ateliers scharfsichtig begriffen: Philippe Hamon beispielsweise bezeichnete das Atelier sowohl als einen realen Ort als auch als einen Ort der Sprache, als ›topos‹.<sup>51</sup> Häufig haben jene Sammelbezeichnungen aber eher die Tendenz zur Verklärung, indem das Atelier zum »Ort des Geheimnisses«<sup>52</sup> wird. Neben diesen methodischen Differenzen fällt der Unterschied in der Epochen- und Raumeingren-

---

47 FOUCAULT (1984) 2001.

48 FOUCAULT (1984) 2001, S. 26.

49 DANIEL 2001, S. 354: »Diskursgeschichtliche Studien bilden ihren Untersuchungsgegenstand nicht aus einem Sample ausgewählter Begriffe, sondern durch die Zusammenstellung eines Korpus überlieferter Texte. Konstituiert wird dieses Forschungsobjekt durch die Vorannahmen und Fragestellungen, von welchen ausgegangen wird – nicht also durch die Namen bestimmter Autoren oder durch den Rahmen eines Werkes.«

50 MEYER 2001, S. 171, unterstreicht, daß sich die Bohème in Deutschland erst in den Jahren um 1890 bildet und diese Bewegung in den beiden Zentren Berlin und München keineswegs einheitlich ist.

51 HAMON 1993. Den Begriff ›topos‹ will Hamon hier verstanden wissen als Gemeinplatz und als Schilderung eines realen Ortes. Der Autor greift in seinem anregenden Beitrag die literarische Annäherung an das Atelier aus dem enormen Quellenkorpus heraus.

52 Beispielsweise CHASTEL 1989.

zung kaum mehr ins Gewicht. Bemerkenswert ist aber dennoch, daß bisher überhaupt keine Untersuchung den deutschsprachigen Raum ins Auge faßte. Entweder wurde das Atelier ohne regionale Einschränkung behandelt, was de facto fast ausnahmslos die Ateliers in Paris, London, München und Wien meint, oder aber das Untersuchungsfeld wurde lokal begrenzt. Darüber hinaus gibt es selbstverständlich zahllose Einzelanmerkungen zu Ateliers in Künstlermonografien, die in das grundlegende Repertoire an Informationen zum Maler aufgenommen zu sein scheinen. All jene hier aufzuführen ist erstens unmöglich und zweitens unnütz, leisten sie doch keinen Erklärungsversuch für das Atelier allgemein.<sup>53</sup>

Die Scheidung von Ateliers in bestimmte Typen klang bereits im Beitrag Hans Döllgasts im ›Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte‹ von 1937 an, in dem zwischen Zweckräumen und Repräsentationsräumen in Münchner Künstlervillen im ausgehenden 19. Jahrhundert unterschieden wurde.<sup>54</sup> Heinz Waldmann verfeinerte diese Unterscheidung 1954 in seiner Dissertation über Künstlerateliers in Deutschland und Frankreich und fügte den zweckdienlichen Werkstätten und Salonateliers noch die Ateliers der französischen Impressionisten in ihrer Funktion als Künstlertreffpunkte hinzu.<sup>55</sup> Es ist als Verdienst Waldmanns anzusehen, zum ersten Mal das Thema des Ateliers in einer größeren Zusammenstellung zugänglich gemacht zu haben, die sowohl Atelierbilder als auch Romane und Künstleraussagen berücksichtigte. Während Waldmann seine Unterscheidung in Ateliertypen noch wohlthuend sachlich beschrieb, ging Franzsepp Würtenberger 1958 in seinem Aufsatz zur Verquickung von Lebens-, Kunst-, Wohn- und Arbeitsauffassung des Künstlers geradezu pamphletisch vor. In kuriosen Wortschöpfungen schied er die Künstler in Lebensstromverhaftete, die in einem »Ein-Zimmer-Blockhaus-Wohnatelier« zu Hause seien, und Existenzialistische, die in einer nicht mit dem Milieu verbundenen Kernwelt lebten, und dies in »Existenzminimum-Lebenshaushalt-Ateliermaschinen«. Zeitgleich mit diesen registrierte er Subjekte wie Hans Makart und deren »Schlendrian in rein artistischen, bürgerlichen Vergnügungs- und Nichtstuerateliers«.<sup>56</sup> Während dieser erste Beitrag Würtenbergers folgenlos blieb, wurde sein zweiter Aufsatz aus dem Jahre 1961 zu einem der meistzitierten in Sachen Atelier.<sup>57</sup> Das Atelier verlor nach seiner Auffassung im 19. Jahrhundert seinen reinen Selbstzweck und wandelte sich zum ästhetischen Feierraum, zum Kultraum. Er sah dies in einem neuen Kunstverständnis begründet, in dem der Künstler sein Dasein vollkommen in den Dienst der Kunst stelle und in dessen Zuge das Atelier für den Künstler selbst zum Weiheraum würde. Die von ihm erkannten vielfältigen Begebenheiten wie Hommage, Besuch, Lernen, Leben und Sterben im Atelier vermengten sich

**Leseprobe © Lukas Verlag**

53 Auch Aufsätze wie der von GAMKE 1994, deren Ziel die Rekonstruktion eines ganz speziellen Ateliers ist, werden im Forschungsbericht nicht berücksichtigt.

54 DÖLLGAST 1937.

55 WALDMANN 1954.

56 WÜRTEMBERGER 1959.

57 WÜRTEMBERGER 1961.

seiner Auffassung nach im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr, so daß künstlerische Idee, Leben und Raum verschmolzen, was im 20. Jahrhundert mit Picasso soweit kumulierte, daß das Atelier zum Umschlagplatz von Idee und Wirklichkeit wurde. Die Sakralisierung des Raumes fand also seitens des Künstlers selbst statt. Diese Vorstellung untermauerte Siegfried Gohr 1975 in seiner Untersuchung zum Bildtyp der Hommage, anhand derer er vom religiösen Mystizismus der Künstler und der daraus resultierenden religiösen Befruchtung des Ateliers sprach.<sup>58</sup>

»Kultraum«, »Weiheort«, damit wurden die Räume der Maler im 19. Jahrhundert auch gerne von den Autoren der reich illustrierten Überblickswerke der 1970er und 1980er Jahre etikettiert. Daß damit jedoch eher die Ehrfurcht der heutigen Leser als die damalige Perspektive des Künstlers angesprochen wurde, war Programm.<sup>59</sup>

Das Bildmotiv des Ateliers<sup>60</sup> führte 1976 und 1978 zu Ausstellungen in Frankreich und den USA, die beide für den Blick auf das Atelier selbst bedeutsam wurden. So plädierten die Initiatoren der im Louvre gezeigten Ausstellung »Technique de la peinture«<sup>61</sup> für die Etablierung des Genres »Atelier« in der Malerei, da das Thema zu eigenmächtig und komplex sei, um es den bestehenden Gattungen wie Interieur, Porträt etc. unterzuordnen. Die Komplexität des Themas »Atelier« in der Malerei ermunterte also, die bis dato gültigen Zuordnungsschemata zu überdenken – bis heute wurde dieser Aufforderung allerdings keine Folge geleistet.

In der Clevelander Ausstellung »The artist and the studio«<sup>62</sup> regte der Autor Ronnie Zakon dazu an, die Atelierbilder nicht als ästhetische Objekte zu nutzen, sondern als Mittel zu einem tieferen Verständnis der künstlerischen und sozialhistorischen Tendenzen der Periode. Er sah den Boom an Atelierbildern in der Notwendigkeit begründet, kreative Individualität auszudrücken, das Atelier wurde für ihn somit zum Symbol des Künstlers. Mit dieser Kennzeichnung blieb Zakon nicht alleine. In weiteren Veröffentlichungen zum Atelierbild bzw. zum Atelier selbst wurde das Atelier nun zum »indirekten Selbstporträt«<sup>63</sup> oder zur »Autobiographie«.<sup>64</sup>

Symbole müssen entschlüsselt, Autobiografien gelesen, Selbstporträts betrachtet werden. Damit rückte das Thema der bewußten Darstellung des Künstlers mittels des Ateliers und die Rezeption der Darstellungsmechanismen in das Visier der Forschung. Etwas holzschnittartig versuchte Christa Pieske in ihrem Aufsatz zum »Atelierstil«<sup>65</sup>,

**Leseprobe © Lukas Verlag**

58 GOHR 1975.

59 Siehe beispielsweise PEPIAT/BELLONY-REWALD 1982.

60 Das Atelierbild hat seine eigene Forschungsgeschichte, die zuletzt bei KLEFFMANN 2000, zusammengefaßt ist. Selten wird bei derartigen Studien zum Atelierbild ein allgemeiner Rückschluß auf das Atelier gezogen, sei es bei der umfangreichen, etwas antiquierten ikonografisch-motivgeschichtlich geführten Überblicksuntersuchung Kleffmanns oder sei es die brillante Einzeluntersuchung von HOFMANN 1982 zu Menzels Atelierwand in Hamburg.

61 AUSST.-KAT. PARIS 1976.

62 AUSST.-KAT. CLEVELAND 1978.

63 AUSST.-KAT. DIJON 1982.

64 COMINI 1980, S. 248f., ergeht sich in einer Ausstellungsvision, in der die wichtigsten Ateliers der Geschichte, beginnend in Ägypten, zusammengetragen werden sollen, angereichert durch Atelierbilder. Hintergrund dieser erträumten Schau ist das Theorem, das Atelier sei eine (Auto-)Biografie.

einem am Künstleratelier orientierten Einrichtungsstil für bürgerliche Salons, dessen Existenz in der Suche des Bürgers nach verruchtem Künstlerdasein zu begründen. Daß ausgerechnet das Atelierbild Gustave Courbets aus dem Jahre 1855 (heute Paris, Musée d'Orsay) dabei eine tragende Rolle gespielt haben soll, ist allerdings mehr als fragwürdig, hatte es doch in Deutschland geringe Bekanntheit, geschweige denn künstlerische Rezeption.<sup>66</sup> Eine ausgesprochen gelungene Perspektive auf das Thema Selbstdarstellung des Künstlers und deren gesellschaftliche Rezeption in der Gründerzeit wählte dagegen Georg Blochmann in seiner Arbeit 1991.<sup>67</sup> Dabei wurde das Atelier als eine mögliche architektonische Ausformung von Selbstdarstellung und memoria vorgestellt, ein Ansatz, der 1998 von Wolfgang Ruppert weiter vertieft wurde.<sup>68</sup> Blochmann konnte dabei auf grundlegende sozialhistorische Arbeiten zur Architektur von Künstlerhäusern zurückgreifen, die auch das Atelier thematisiert hatten. Besonders hervorzuheben ist die hervorragend recherchierte Dissertation von Christine Hoh-Slodczyk aus dem Jahre 1985.<sup>69</sup> In der Tradition des sozialhistorischen Ansatzes steht auch die pragmatische Arbeit von Brigitte Langer zum Münchner Künstleratelier, die ein Nachlaßsegment des Münchner Fotografen Carl Teufel zur Grundlage hat.<sup>70</sup> Die Untersuchungen zur Selbstdarstellung des Künstlers durch das Atelier schrieben sich ein in eine Sozialgeschichte des Künstlers – eine Perspektive, welche im folgenden zwar gestreift, jedoch nicht weiter vertieft werden wird.

Weniger die »repräsentative« Architektur, sondern vielmehr die Ausstattung des Ateliers, Objekte wie Staffeleien, Gliederpuppen etc. untersuchte James Ayres in seiner Geschichte des Ateliers von 1985.<sup>71</sup> Ziel des Autors war zunächst, das Reale, Konkrete am Atelier hinlänglich zu klären. Daneben nahm der Autor eine fiktionale Seite des Arbeitsraumes an, dessen Analyse er jedoch anderen Autoren wie Philippe Hamon überließ, der ebenso wie Ayres zwischen dem realen und dem »metaphorischen« Aspekt des Ateliers unterschied.<sup>72</sup>

## Leseprobe © Lukas Verlag

65 PIESKE 1989.

66 Bei meiner flächendeckenden Suche nach bildnerischen Aussagen zum Atelier stieß ich auf kein einziges Werk, welches in Zusammenhang mit dem Courbet'schen Bild steht. Dies erklärt sich schlicht aus der Tatsache, daß jenes Bild in Deutschland noch viel weniger bekannt war als in Frankreich. Auch in Frankreich reagierte nur die bereits 1855 in ›L'Illustration‹ publizierte Karikatur von Quillenbois auf das Bild. Das Echo war ansonsten gering, was nicht weiter verwundert, denn das Bild wurde nur ein einziges weiteres Mal auf der Wiener Weltausstellung 1873 gezeigt, erst seit 1920 ist es öffentlich zugänglich, siehe HERDING 1978, S. 223.

67 BLOCHMANN 1991.

68 RUPPERT (1998) 2000. Der an Pierre Bourdieu orientierte Ruppert titulierte das Atelier im Zuge der Beschreibung des Künstlerhabitus als »Repräsentation mentaler Muster«.

69 HOH-SLODCZYK 1985. – SCHNÖLLER 1985.

70 LANGER 1992; siehe die treffende Rezension zu dieser gründlichen, aber sehr hermetischen Arbeit von BECKMANN 1994. Mit dem gleichen Quellenmaterial verfährt KLANT 1995 vollkommen anders, indem er die Fotografien nicht als Belege für einen Ausschnitt aus der Münchner Historie heranzieht, sondern sie als künstlerische Ausdrucksmittel in seine Ikonografie der Kreativität integriert.

71 AYRES 1985.

72 HAMON 1993.

Die Bezeichnung des Ateliers als Metapher entwickelte vier Jahre zuvor André Chastel, jedoch nicht, um die von Autoren produzierte Fiktion des Ateliers zu benennen, sondern um die Bedeutung des Raumes für den Künstler erfassen zu können – eine Perspektive, die überhaupt in den folgenden Jahren die Forschung wieder prägte.<sup>73</sup> Nach Chastel entwickelte sich das Atelier des Künstlers zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einen Raum der Metamorphose, in dem das Wunder des Entstehens (»le secret de l'atelier«) geschehe, in dem auch das Unfertige preisgegeben werde. Auch Oskar Bätschmann griff das Konzept des Kultraumes für den Künstler wieder auf und stellte das einsame Schaffen des Künstlers am geheimnisreichen Ort dem öffentlichen Präsentationsort Atelier komplementär und konfliktiv gegenüber.<sup>74</sup>

Die Schnittfläche von öffentlich und privat, die Werner Busch bereits 1985 für das Atelier in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts thematisiert hatte<sup>75</sup>, stand auch im Vordergrund des Aufsatzes von Beatrice von Bismarck 1998, die das Innere, das Private, als das Nicht-Gezeigte auffaßte und das Äußere als das Gezeigte und Maskierte mit inszenatorischer Funktion.<sup>76</sup> Durch die vorliegende Untersuchung des Objektes Atelier drängt sich jedoch die Frage auf, inwiefern die Kategorien »öffentlich« und »privat« überhaupt greifen.

Ebenfalls 1998 weitete sich der Blick auf die Atelierwahrnehmung und -identität wieder durch Philippe Junods kreativen Beitrag.<sup>77</sup> Darin plädierte er für eine Ikonologie des Ateliers als zentralem Ort des Künstlermythos. Innerhalb der Ikonologie müsse alles interpretiert werden wie z.B. die Deutung des Ateliers als Werk, als Selbstporträt etc.<sup>78</sup> Auch nach Junod müsse das Atelier als Metapher verstanden werden, welche zu dechiffrieren sei. Er erweiterte damit aus der Kenntnis der Divergenz zwischen sozialer Realität und Mythos den sozialhistorischen Ansatz und folgte der Frage nach der Genese und Funktion der Rollenbilder. Dieser ikonologische Ansatz nähert sich der folgenden Arbeit insofern, als auch er die Trennung zwischen Realität und Fiktion/Mythos verwirft. Mit dem Blick auf die darstellende Funktion des Ateliers bleibt der Aufsatz jedoch in tradierten Schemata der Künstlerdarstellung verhaftet.

Die Forschung zum Atelier erbrachte bisher einen Reigen an Zugängen und Vorschlägen, wie der Raum zu lesen und zu kennzeichnen sei. Die Komplexität des Ateliers sprengt anscheinend die Kontur eines realen Objektes, gerade so, wie das Atelierbild die kanonischen Gattungen der Malerei aufzuheben scheint.<sup>79</sup> Das

**Leseprobe © Lukas Verlag**

73 CHASTEL 1989.

74 BÄTSCHMANN 1997.

75 BUSCH 1985, sieht in der zunehmenden Sakralisierung des Ateliers einen Versuch der Privatisierung.

76 BISMARCK 1998.

77 JUNOD 1998.

78 Dies hatte ansatzweise vor ihm bereits MAI 1984 getan, der jedoch primär von Atelierbildern bzw. von Ateliers des 20. Jahrhunderts sprach.

79 Obwohl die Forschung zum Atelierbild weitreichender als die zum Atelier ist, bleiben gerade die Überblicksdarstellungen in einer inhaltlichen Begrenztheit verhaftet, die die Dimensionen der

Atelier scheint stets auf etwas Anderes zu verweisen, jedoch ohne daß man seinen eigentlichen Charakter überhaupt erst erfaßt hat. Das Atelier wird zerschnitten in eine fiktionale und eine reale Ebene, es zerfällt durch grundverschiedene Betrachterstandpunkte in ein Innen und ein Außen, läßt sich dann aber doch nicht sauber dividieren und verursacht somit Spannungsfelder. Greifbarer und verständlicher in seiner Gesamtheit wird es allerdings weder durch die vorgenommenen Segmentierungen noch durch deren Etikettierungen.

Diese Lesart zu ändern ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Hier soll weder nach bestimmten Ateliertypen, noch nach Künstler- und Betrachterperspektive unterschieden werden, es soll nicht die Wahrheit von der Fiktion dividiert werden. Vielmehr soll die Komplexität des Ateliers dadurch erfaßt werden, daß eine diskursive Identität erstmals Berücksichtigung findet. Das Objekt Atelier wird gar erst durch das Registrieren dieser Diskurse und ihrer Vernetzung untereinander entstehen und seine Bedeutung innerhalb des kulturellen Feldes kann erst dadurch geklärt werden.

## Leseprobe © Lukas Verlag

### Das Atelier der zweiten Jahrhunderthälfte – zeitliche Markierungen

Wie zeitspezifisch war das Atelier mit seiner aufzuzeigenden diskursiven Identität? Tatsächlich saß das im Folgenden dargestellte Objekt Atelier zwischen zwei zeitlichen Schnittstellen. Es wies Differenzen zur Zeit der Romantik ebenso wie zur Wende zum 20. Jahrhundert auf. Das Phänomen Atelier verdichtete sich in einem Moment, zu dem das Künstlerdasein sich in Relation zur bürgerlichen Gesellschaft zu definieren suchte. Dem gingen Prozesse voraus, die das Atelier zusehends aus der Obhut des Malers ausschälten. In der Romantik war das Atelier ganz allgemein in erster Linie für den darin arbeitenden Künstler als intimer Inspirationsraum relevant.<sup>80</sup> Auch das sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts langsam herausbildende Publikum hob sich von dem in der zweiten Jahrhunderthälfte dadurch ab, daß das Ziel der künstlerischen Bildung und damit auch der Auseinandersetzung mit Kunst und Künstlern vor allem der Selbstfindung und Vervollkommnung des Einzelnen dienen sollte.<sup>81</sup> Der künstlerische Hauptrepräsentant dieser verschlossenen, nach innen gerichteten Auffassung war in Deutschland gewiß Caspar David Friedrich. Für die Frage nach seinem Verhältnis zum Atelier war es vor allem die malerische Überlieferung seines Ateliers durch Georg Friedrich Kersting und die Textpassage in den

---

Möglichkeiten keineswegs erschöpfen. Eine motivgeschichtliche Vorgehensweise wie die von KLEFFMANN 2000 ist ebenso wenig ertragreich wie die Lesart von BAUER 1999, die Atelierbilder auf ihren innewohnenden Kunstgedanken hin analysiert und die anhand ihrer beschränkten, anspruchsvollen Bildauswahl zu dem Ergebnis kommt, das Atelier im Bild sei ein Erzähl- und Symbolraum.

<sup>80</sup> Siehe zuletzt KLEFFMANN 2000, S. 30.

<sup>81</sup> Zur Entwicklung des Ateliers siehe LANGER 1992, S. 19ff; zum Publikum siehe FORSSMAN 1999, S. 303.

Erinnerungen Wilhelm von Kügelgens, die diese Vorstellung vermittelten.<sup>82</sup> Beide Künstler, Georg Friedrich Kersting und Wilhelm von Kügelgen wiesen aber zugleich auf den anders garteten Arbeitsraum Gerhard von Kügelgens hin, der mit allerlei Kram wie Büchern, Gipsen, Waffen etc. gefüllt war.<sup>83</sup> Neben dem gewiß gültigen, intimen Modell des Raumes existierten demzufolge auch andere Raumbesetzungen. Ganz so verschlossen, wie man gemeinhin gewillt ist anzunehmen, war allerdings auch Friedrichs Arbeitsraum de facto nicht. Schließlich hatte der Künstler 1808 dem Publikum in seiner Dresdner Werkstatt den sogenannten Tetschner Altar präsentiert.<sup>84</sup> Und gewiß ist es kein Zufall, daß der in Kopenhagen ausgebildete Kersting sich gerade mit den beiden genannten Atelieldarstellungen beim deutschen Publikum erstmalig – mit großem Erfolg – einführte.<sup>85</sup> Dennoch war das Atelier in der ersten Jahrhunderthälfte ohne jene dichte diskursive Identität, die es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlangte, und somit ein anderes Objekt. Nicht nur, daß die Beiträge quantitativ geringer waren – allein der visuelle Anteil blieb deutlich kleiner, da der große Komplex von Illustrationszeichnungen und -stichen zum Thema weitestgehend inexistent war, von der erst 1839 erfundenen Fotografie ganz zu schweigen. Auch die Objekte im Raum waren noch nicht in derart unterschiedliche Perspektiven gerückt, nicht in so unterschiedliche Diskurse eingebunden. Das Atelier war tatsächlich meist nur für den Künstler von Relevanz. Das Dasein des Künstlers, dessen Lebens- und Arbeitsweise wurde noch nicht wie in der zweiten Jahrhunderthälfte ganz offen in Verbindung zum bürgerlichen Publikum gesetzt. Der romantische Künstler war unumstritten ein »Anderer« – und dabei wurde er auch herzlich in Frieden gelassen.

Nach dem Aktivismus um das Atelier in der zweiten Jahrhunderthälfte verschob sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Situation wiederum. Die Rolle des Künstlers hatte sich insofern geklärt, als dem Künstler eine häufig mit Isolierung einhergehende Autonomisierung zugestanden wurde.<sup>86</sup> Die umfassenden Versuche,

## Leseprobe © Lukas Verlag

82 Georg Friedrich Kersting: »Caspar David Friedrich in seinem Atelier«, 1811, Hamburger Kunsthalle. Zu späteren Wiederholungen und Varianten siehe SCHNELL 1994, S. 19ff. Die vielzitierte Beschreibung Kügelgens in KÜGELGEN (1870) 1970, S. 183–187. Darin wird Friedrichs Atelier als Raum »absoluter Leerheit« beschrieben, lediglich ein Tisch mit Stuhl, eine Staffelei und eine »einsame Reißschiene« waren vorhanden. »Denn Friedrich war der Meinung, daß alle äußeren Gegenstände die Bilderwelt im Innern stören.«

83 Georg Christian Kersting: »Gerhard von Kügelgen im Atelier«, 1811, Karlsruhe, Kunsthalle. Zur Differenz zwischen der opulenten Beschreibung des Sohnes Wilhelm und den sparsamen Motiven in der bildnerischen Darstellung Kerstings siehe SCHNELL 1994, S. 35ff. Kügelgen spricht von einem »chaotischen Arbeitszimmer«, welches die Phantasie anrege. In der Beschreibung nennt er u.a. Gipse, Schädel, Kuriositäten und Waffen.

84 SCHNELL 1994, S. 48, dort auch das Zitat aus dem Brief Helene von Kügelgens an ihren Mann vom 28.12.1808: »Gestern machte ich den ersten Ausgang und ging gerade über die Elbe zu Friedrich, um sein Atelierbild zu sehen. Ich fand viele Bekannte dort [...] Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als beträten sie einen Tempel. Die größten Schreihälse, selbst Beschoren, sprachen leise und ernsthaft wie in einer Kirche.«

85 SCHNELL 1994, S. 19 und 46.

86 RUPPERT (1998) 2000, S. 468.



durch gezielte, auch kunstpolitische Maßnahmen die Kunst dem bürgerlichen Leben geradezu aufzuzwingen, waren versiegt. Kunst und Künstler hatten sich aus der bürgerlichen Gesellschaft gelöst, die emphatisch herausgehobene Künstlerrolle führte zu einer schroffen Entgegensetzung von Künstlern und Bürgern.<sup>87</sup> Auch Reformansätze wie der Jugendstil konnten diesen Zug nicht lindern, bargen sie doch in weiten Teilen eine elitär-individualistische Kunst- und Künstlervorstellung, die bis zum Luxuskult führen konnte.<sup>88</sup> Für das Atelier bedeutete diese Entwicklung einen abermaligen Verschuß. Der Raum zog sich weitestgehend aus der Öffentlichkeit zurück und jene lärmigen Diskurse, die das Atelier an die bürgerliche Welt banden, verstummten.

In diesem Rückzug aber setzten sich bis heute Mechanismen fort, die der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehörten. Das Atelier blieb atmosphärisch gestaltetes Stimulans für den Künstler, es blieb in engster Verbindung mit dem Werk bzw. blieb ein Werk selbst. Dies reicht von Ernst Ludwig Kirchners ausgestaltetem Atelier in Dresden über Kurt Schwitters' MERZbau in Hannover<sup>89</sup> bis hin zum ›Atelier Kožaric‹ auf der ›Documenta 11‹ 2002, in welchem der kroatische Künstler Ivan Kožaric sogar für die Dauer der Ausstellung vor Ort arbeitete.<sup>90</sup> Auch die Kunstwissenschaft ließ vom Atelier nicht mehr ab. Aktuell widmet man sich mit größter Selbstverständlichkeit dem Atelier des Künstlers in Ausstellungen wie der Wiener Ausstellung »Max Liebermann« 1997 oder der Ausstellung zur ›Brücke‹ in Dresden 2001, Bildbänden wie dem 1999 von David Seidner produzierten, und musealisierten Ateliers wie in dem jüngst wieder eröffneten Braith-Mali-Museum in Biberach an der Riß, das die Atelierräume des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Münchner Tiermaler Anton Braith und Christian Mali birgt.<sup>91</sup>

Die sakralen Weihen, die der Arbeitsraum im 19. Jahrhundert innehatte und die im Folgenden vorgestellte Deklaration, das Atelier sei Teil des Künstlers, hielten sich ebenfalls.<sup>92</sup> Nach wie vor gilt es, das Atelier aufzusuchen, wenn man etwas über die Geheimnisse des Meisters zu erfahren wünscht. Das Pariser Atelier Alberto Giacomettis in der Rue Hippolyte-Maindron, welches er annähernd vierzig Jahre lang

**Leseprobe © Lukas Verlag**

87 NIPPERDEY 1988, S. 45.

88 HEIN 2001, S. 211, unterstreicht die Selbstnobilisierung der vom »Neuen Geist« getragenen Jugendstil-Bewegung. Auch und besonders in der Avantgarde-Kunst wird die vertretene Forderung nach Vergesellschaftung von Kunst durch den absoluten Geltungsanspruch von Kunst negiert.

89 LÜTTICHAU 2001, S. 283–288, betont die Kontinuität der von Makart geprägten Atelierkultur, in der das Atelier eine selbst geschaffene Welt wurde, über die Maler der ›Brücke‹ bis hin zu Kurt Schwitters' MERZbau.

90 AUSST.-KAT. KASSEL 2002, S. 142. Das Atelier barg über fünfhundert Skulpturen, über fünfzig Gemälde, über dreihundert Drucke, ca. zwanzig Fotografien und über fünftausend Zeichnungen. Es ist der Raum einer besonderen Retrospektive, die auf die nie endende Kontinuität der Arbeit eines Künstlers verweist.

91 AUSST.-KAT. WIEN 1997/98. – AUSST.-KAT. DRESDEN 2001/02. – SEIDNER 1999. – Anlässlich der Wiedereröffnung des Braith-Mali-Museums in Biberach WEHLTE 2000, S. 53.

92 NIPPERDEY 1988, S. 87, verweist auf die parallelen Züge in der Suche nach religiös aufgeladener Ganzheit und Sinnbestimmung der Kunst um 1800 und 1900.

nutzte, ist ein Musterbeispiel hierfür. Die immer gleiche illustrierende Reportage aus dem Atelier in der Art eines Carl Teufel wich künstlerisch aussagekräftigen Fotografien wie denen Man Rays und Brassäis der 1930er Jahre und denen Robert Doisneaus, Cartier-Bressons und Ernst Scheideggers der 1950er und 60er Jahre, die über die reine Bestandsaufnahme des Raumes weit hinausgingen.<sup>93</sup> Das Atelier als Raum des Künstlers wurde interpretiert durch Künstler. Neben der ungebändigten Neugierde auf diesen Ort blieb auch dessen beklemmende Sakralisierung. Sechs Jahre nach dem Tod Giacomettis wurden in einem komplizierten Verfahren die bemalten und beritzten Wände des Arbeitsraumes herausgetrennt und mehrfach »ikonenhaft« ausgestellt.<sup>94</sup> Das Atelier war und ist nicht mehr abzuschütteln.

**Leseprobe © Lukas Verlag**

---

93 STOESSEL 1994, S. 2.

94 STOESSEL 1994, S. 3.